

Kunst, Schrei, Repräsentation

*Zwischen universalistischer Abstraktion und
den Eigennamen der Geschichte*

Im Jahr 2005 wurde in Argentinien der 50. Jahrestag des Bombenangriffs auf die *Plaza de Mayo*¹ begangen. Aus diesem Anlass führte die damalige Regierung eine Reihe von Gedenkaktionen durch. Eine dieser Aktionen bestand aus mehreren menschengroßen Puppen, die vor dem Ausgang der U-Bahnstation *Plaza de Mayo* auf dem Boden lagen. Als eine weitere Aktion wurde die Stadt flächendeckend mit Plakaten mit dem Motto „Wahrheit und Gerechtigkeit“ plakatiert. Zweifelsohne stammen diese Formen des Gedenkens aus dem breiten Repertoire, das Aktivisten und Menschenrechtsgruppen weltweit entwickelt haben und das sich der figurativen Kunst und universalistischer Ansätze bedient.

Trotz der unerhörten Grausamkeit des Ereignisses – einen öffentlichen Platz von der Luft aus mit Bomben anzugreifen – war dieses bislang nur eingeschränkt ins nationale Gedächtnis eingegangen. Es wurde als parteihistorische Begebenheit des Peronismus gewertet, und die Erinnerung daran

1 Am 16. Juni 1955 bombardierten Flugzeuge der Kriegsmarine die *Plaza de Mayo* mit dem Ziel, den Präsidenten Juan D. Perón zu ermorden. Der Bombenangriff führte zum Tod von mehreren hundert Bürgern und bewirkte ein vorzeitiges Ende der Regierung Juan D. Perón, die drei Monate später gestürzt wurde (Anm. der Hrsg.).

erfolgte unter dem Vorzeichen der internen Chronik, eines Modus, der zwar nicht geheim war, jedoch stark auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen beschränkt blieb. Der Bombenangriff bildete trotzdem ein erschütterndes Ereignis, das bis zum heutigen Tage die mythopoetischen und symbolbildenden Apparate der politischen Erzählung Argentiniens genährt hat. Es führte zu einer weitreichenden Verkettung der Reaktionen und Gegenreaktionen, als wäre diese Erschütterung der Ursprung der anhaltenden Verkettung der Gewalt gewesen, die sich in Argentinien ausbreitete. Aber erst neuerdings erhält der Bombenangriff von 1955 eine Literatur, eine Ikonografie und eine performative Plastik, die aus dem allgemeinen akademischen Diskurs über das Grauen stammen.

Es ist eigentlich nicht seltsam, dass dieses Universum des Gedenkens, das aus starken Abstraktionen über Leben und Tod gezeichnet wird, zuerst in der Kunst, also vor der Sphäre der Politik, zum Vorschein kommt. Der Universalismus vereinnahmt die nationalen Jahrweiser, und so verschwindet die Bezugnahme auf den Bombenangriff auf und gegen die Stadt Buenos Aires als ein Ereignis nationaler Singularität. Bedeutet das, dass dieses Ereignis sich in die universale Serie aller historischen Opfer einreihet, was bislang nicht der Fall gewesen war? Vor diesem Hintergrund sind die nachfolgenden Überlegungen zu Fragen der Repräsentation des Grauens im Spannungsverhältnis zwischen universalistischer Abstraktion und den singulären Namen der nationalen Geschichte entstanden.

Die Auflösung der nationalen Symbole

Wann und unter welchen Bedingungen vermag es ein politisch-historisches Ereignis, eine Dramaturgie der urbanen Intervention zu nähren, die – analog zu Nathaniel Hawthornes Suche nach dem *Outcast of the Universe* – nach dem universalen Opfer sucht? Die Kraft der Archetypen des Schweigens, des Schattens, des Gebets oder der Reue sollte nicht aus dem Blick verlieren, dass mit den Eigennamen der Geschichte ein delikates Gleichgewicht besteht: Es sind die Namen der singulären Geschichten. In sich sind diese Eigennamen trivial. Die archetypischen Namen sind dagegen transzendental. In diesem Balanceakt zwischen dem Transzendentalen und der Banalität einer nationalen Geschichte liegt vielleicht die Deutungshoheit der Kunst.

Zwei argentinische Filme, *Garage Olimpo*² von Marco Becchis und *Los Rubios*³ von Albertina Carri, spielen in diesen Überlegungen eine wesentliche Rolle. Mit unterschiedlicher Filmästhetik behandeln beide Filme die Auflösung der singulären Namen der Geschichte. Sie offenbaren, dass die singulären, nationalen, partikularen Namen der inneren Chronik der Nation trivial werden können. Diese Filme nehmen wahr, dass das nationale, gemeinschaftliche Gewebe sich auflösen muss als Vorbedingung für ein lebendiges Gedächtnis. Sie legen nahe, dass auf diese Weise eine neue gemeinschaftliche Genese erfolgen soll. Zur Wiedergründung der Gesellschaft sei es demnach notwendig, das nationale Argument zu verneinen. Dabei wird das Gemeinschaftliche verstanden als Fälschung oder Simulakrum des kollektiv Eigenen. Das Eigene soll sich öffnen, und irgendwie lässt es ein künstlerischer Impuls von innen heraus zersplittern.

Bedeutet dies etwa, dass ein anderes Kollektiv, ein anderes soziales Leben gegründet werden soll? Ist diese Form der Kunst eine prophetische Kunst? In *Garage Olimpo* wird ein Konzentrationslager in einem Stadtteil von Buenos Aires rekonstruiert. Keine Mauern trennen drinnen von draußen. Das Lager [*el campo*: spanisch für Lager, aber auch Land als nichturbaner Raum, Anm. d. Übers.] ist die perfekte Fortsetzung der Stadt. Zwischen Stadt und Land/Lager gibt es – mit dramatisch-transitivem Charakter und als vollkommene Übertragung – praktisch keine Grenzen. Niemand kann aus dem Land/Lager herausfinden, weil eine übermenschliche Kraft die Körper der Internierten gefangen hält, aber das gilt im Umkehrschluss auch für die Körper in der Stadt. Die Vernichtung geschieht unter dem Zeichen der nationalen Symbole.⁴

In *Los Rubios* gibt es vergleichbare Motive. Mit blonden Perücken stehen die Hauptfiguren auf einer Wiese. Die Perücken stehen für den Rückzug aufs

- 2 Marco Becchis Film, der in Deutschland unter dem Titel „Junta“ in den Kinos lief, rekonstruiert ein geheimes Haftzentrum mitten in der Stadt Buenos Aires (Anm. der Hrsg.).
- 3 Albertina Carris Film, der in Deutschland nicht in die Kinos kam, ist eine Auseinandersetzung der Regisseurin, deren Eltern verschwunden sind, mit der eigenen Biografie. Mittels einer experimentellen Erzählform hinterfragt die Regisseurin die in sich geschlossenen Erzählungen der ehemaligen militanten Aktivisten und die Erwartungshaltung der Mitstreiter ihrer Eltern ihr gegenüber (Anm. der Hrsg.).
- 4 Die bewegende letzte Einstellung des Films zeigt ein mit dem Nationalwappen versehenes Flugzeug der argentinischen Luftwaffe, das über dem *Río de la Plata* fliegt, zu hören ist eine Hymne an die Nationalflagge. Die Anspielung auf die „Todesflüge“ geht einher mit für den argentinischen Zuschauer unverwechselbaren nationalen Symbolen (Anm. der Hrsg.).

Land, die edenische Rückkehr in eine Prähistorie ohne Nation und eine heftige Kritik am Begriff des Volkes, in dessen Namen die militanten Aktivisten zu sprechen glaubten.

Beide Filme stellen problematische und grenzüberschreitende Wenden dar in der argentinischen Diskussion um das Gedenken des Leidens. Diese und andere Filmwerke fordern nach Denkmälern, in denen die Nationalstaaten als eine Totenstadt vorkommen. Dem Filmschaffen kommt dabei die Rolle zu, die nationalen Zeichen der rekonstruktiven Chronik, wie sie nach einem Massaker oder einer Tragödie eingesetzt wird, umzukehren oder aufzuheben. Dabei wird deutlich, dass die Repräsentation des Grauens – ein Problem, das sich als die Darstellung des Nichtdarstellbaren oder die Nichtdarstellung einer Repräsentation bezeichnen lässt – nicht denkbar ist, ohne nach Konzepten wie Allegorie und Paradoxon zu greifen. Es handelt sich um eine radikale Kritik des Symbols, um damit die nackte Erfahrung des Leidens zu erreichen, was vielleicht ein letztes Symbol hinterlassen würde.

Dieses letzte Symbol, das, was bestehen würde, wenn die symbolische Verschleierung der Kunst entzogen wird, wäre ein Symbol, das dem Bild des letzten Menschen Nietzsches entspräche. Vielleicht ist dieses letzte Symbol die Sprache und ihr nicht zurückführbarer Text; jener Text, der für seine Verneinung eines Geflechts aus Worten bedarf. Ein Symbol wird ausgesprochen oder zerstört, und dadurch wird es vielleicht verführerischer, aber jetzt als Teil eines Wortgeflechts oder einer Poetik.

Schrei, Repräsentation, Gedenken

Wenn man den jungen Museumsführern und -führerinnen zuhört, die in Berlin im „Jüdischen Museum“ oder dem „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ die Besucher dazu auffordern, die Symbole nach ihren eigenen moralischen, intellektuellen oder sentimentalischen Prägungen zu deuten, entdeckt man, dass die Geschehnisse in den düsteren Zeiten der Geschichte zu einer radikalen, aber problematischen hermeneutischen Emanzipation führen. Wo wird diese Freiheit der Deutung validiert? In der allgemeinen Demontage der Symbole, die die Erfahrung mit einem bestimmten historischen Moment verbinden? Oder in der Unmöglichkeit, eine Erfahrung symbolisch zu rekonstruieren? Bei letzterer Variante könnte vielleicht nur ein abstrakter Kunstansatz in der Lage sein, die tragischen Momente einer Geschichte zu reflektieren.

Wir stehen gewiss vor einer der schwierigsten Problemstellungen in der Diskussion um zeitgenössische Kunst. Vermag es die Repräsentation, wie wir sie klassischerweise begriffen haben, die Genese des Schreies nachzustellen? Der Schrei ist ein kulturelles Skandalon, ein persönliches Leiden, das jedoch die ganze Menschheit betrifft. Ist es notwendig, die Idee der Repräsentation aufzugeben, damit der Schrei oder die ursprünglichere Form des Leidens zum Ausdruck kommen kann? Kommt der Schrei zum Ausdruck, ist dann das schweigende Staunen eines Bewusstseins notwendig oder aber eine kollektive Sprache, sogar eine kollektive Sprache, die vom Staat gestaltet wird? Martin Heideggers bekannte Ausführungen über das Kunstwerk, in denen die Kunst auf dramatische Weise mit dem Leben verschmilzt, weisen auf eine Diskussion hin, die mit weitreichenden Folgen in die Kunst auf den Ruinen des Gedenkens eingegangen ist.⁵

Diese Probleme sind der paradoxen Form der Gedenkkunst eigen, denn die Kunst des Gedenkens arbeitet mit dem Ungreifbaren ihrer eigenen Materie, die ja nicht die Glorifizierung des Lebens, sondern die Hervorrufung einer Abwesenheit ist. Darüber hinaus versucht die Gedenkkunst jene moralische Erfahrung zu vollziehen, die darin besteht, einen weit zurückliegenden Augenblick des Lebens zu bergen. In diesem Falle offenbart sich, dass für die Opfer des Staatsterrors jedem erlebten Augenblick das Überleben einer Erfahrung des Grauens vorangegangen ist.

Gegenwärtig wird mit großer Beklommenheit diskutiert, ob der Spiegel der Repräsentation angesichts des Grauens zerbrochen werden sollte oder ob Symbole konstruiert werden können, die die reine Präsenz einer Schmerzzone ankündigen. Bereits vor 200 Jahren reflektierte Lessing in „Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ über die Darstellbarkeit des Schmerzes. Damals ging es jedoch um die unterschiedlichen Ressourcen, auf die der Dichter im Vergleich zum Bildhauer zurückgreifen kann. Vor über fünfzig Jahren hat Jean-Paul Sartre die These aufgestellt, das Drama der

5 Jenseits der Vorlieben oder Abneigungen gegenüber Martin Heideggers Denken wird sein Wort – gerade weil er transzendental verwickelt war in die grundlegenden Ereignisse des 20. Jahrhunderts – notwendig, selbst wenn es nur darum geht, es zu widerlegen oder zu zerstören. Diese Zerstörung wird aber notgedrungen auf die Konzepte des Ereignisses und der Destruktion zurückgreifen, die heute hoch im Kurs stehen und die sich auch in Heideggers Philosophie aufspüren lassen.

Geschichte lasse sich nicht durch streng poetische Mittel ausloten. Sartre wies darauf hin, dass die Worte keine Dinge seien. Sollten Worte ein historisches Engagement tragen, müssten sie sich in die realen Namen der Geschichte verwandeln, sodass Texte mit moralischen Handlungen in Bezug gesetzt werden könnten. Die zeitgenössische Kunst des Grauens ist jedoch zum Wort als Ding zurückgekehrt, vielleicht aufgrund des entscheidenden Einflusses von Dichtern wie Paul Celan, und so ist diese Kunst, die ein Zeitgenosse des Gedenkens ist, darauf bedacht, Denkmäler ohne Namen, damit die Leere, die Beschwörung archaischer Friedhöfe und die Reproduktion der Erfahrung von Unsicherheit und Beraubung zur Hoffnung auf das Aussprechen der Einzelnamen zu führen.

Der Fall der ESMA: Rhetorik und Kontext

Es fällt schwer, heute die Erfahrung der Gedenkkunst auszuwerten, die ja vor dem Risiko ihrer allzu großen Abstraktion steht und zugleich das Wunder birgt, eine Art Museum der letzten Bastion der *conditio humana* und der verlorenen Labyrinth des Gedächtnisses zu sein. Zur Selbstfindung muss diese Kunst sich der Dialektik der Ruinen stellen: Arbeitet die Archäologie mit der Erinnerung im versteinerten Zustand, so ist es für die Kunst notwendig, ein vitalistisches Denken über die Ruinen zu entfalten. Sollen alle Ruinen Gegenstand der Reflexion werden? Soll das architektonische Erbe der Plünderer und Täter gepflegt werden? Werden die Objekte des Hasses kraft des Wirkens der Kunstkuratoren mit dem neutralen Blick der Archivare zum Museumsmaterial? Reicht ein reflexives, aufklärendes Zeichen auf den Steinen, um ein Zeugnis abzulegen über die Existenz der grauenvollen Macht der Täter?

An der Front der ESMA, der Mechanikerschule der Marine, hängt ein argentinisches Nationalwappen, akkurat handgemalt. Die Fassade der ESMA steht für die blitzblanke Idylle einer im Glauben an den Nationalstaat verwalteten Welt. Das Gebäude verkörpert in seiner Architektur die philosophische und militärische Geschichte Argentiniens. Welches Schicksal der ESMA in Zukunft im System der Gedenkstätten zukommt, ist eine wesentliche Frage für eine kreative Streitkultur der argentinischen Demokratie und für die Entwicklung einer avancierten Rhetorik der kollektiven Gerechtigkeit.

Dieses verhasste und unerträgliche Gebäude hat eine komplexe Vorgeschichte. 1943 haben Mitglieder der Marine von der ESMA aus auf Formationen

des Heeres geschossen, die den Regierungssitz einnehmen wollten. Später kam es zum Militärputsch. Es gab über 70 Tote, sowohl Militärs als auch Zivilisten. Das Gebäude steht also auch für die Bürgerkriege und die militärischen Fraktionskämpfe in Argentinien.

1948 hielt einer der gebildetsten Vertreter der argentinischen Akademie, der Philosoph Carlos Astrada, in der Kriegsakademie, die in der ESMA untergebracht war, einen anspruchsvollen Vortrag für die Marineoffiziere. Inspiriert von Max Scheler verurteilte Astrada in seinen Ausführungen die Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki und widerlegte Ernst Jüngers Thesen zur totalen Mobilisierung, die damals die Regierung Juan Domingo Peróns entschieden beeinflussten. So ist die ESMA einmal auch ein Forum für eine nicht zu trivialisierende philosophische Diskussion gewesen. Wie lässt sich dieser Vorfall in ein Museum des Gedenkens einbeziehen? Wenn die ESMA zum „Haus des nationalen Grauens“ wird, auf welche und wie viele Ereignisse der Vorgeschichte soll dann Bezug genommen werden? Soll ein Bezug auf das Leiden der Körper hergestellt werden, das auch den Bombenangriff von 1955 mit einbezieht – den damals Marineoffiziere durchführten, die in diesem Gebäude ausgebildet wurden? Wenn die gesamte Bandbreite der Geschichte dieses grausamen Gebäudes hinterfragt wird, besteht dann nicht das Risiko, es zu historisieren und die Last des Grauens unter seinen Dächern zu mildern? Denn bekanntlich hat eine kontextualisierende Geschichte oder jede Art von populärwissenschaftlichem Historizismus eine mildernde, relativierende Interpretation von Schuld und Gewalt zur Folge. Wenn jedoch das Gedenken als pures Ereignis erscheint, besteht dann nicht das Risiko, ebenso relevante kulturelle Erinnerungen zu vernachlässigen?

Bis zum heutigen Tage sind an den Wänden der ESMA Zeugnisse der Geschichte der argentinischen Marine zu sehen, etwa Bronzeplaketten, von denen einige nach der Rede des damaligen Präsidenten Kirchner, als eine Menschenmasse in die Räumlichkeiten eintrat, entfernt wurden. Wer – und mit welcher noch zu schaffenden Geschichtsphilosophie – soll diese Zeugnisse einer „Erinnerung der Anderen“ übernehmen können? Die rhetorischen Aufgaben, die hier anstehen – die Umdeutung sowie die Erschließung eines historischen Nachlasses – werden erst seit Neuestem in Argentinien diskutiert. Und dabei fehlen allzu oft Konzepte, die auf der Höhe der Komplexität dieser Aufgaben sind.

Sprache und Denkmal

Dies sollte uns auf das Verhältnis zwischen Sprache und Denkmal, zwischen Sprache und Monument aufmerksam machen. Es geht darum, wie der eigene Diskurs sich in dieser Diskussion konstituiert, denn allzu oft wird in Rituale und Schematismus verfallen. Bei diesem Thema gilt es, die höchsten Ansprüche an die Sprache zu stellen. Die Diskussion fordert geradezu nach einer neuen Sprache, die nicht an einem banalisierten Diskurs teilnimmt. In den künstlerischen Rhetoriken des Gedenkens wird an die sinnliche Imagination und die evozierende Macht des Unbenennbaren appelliert. Bei diesem Evozieren werden Ereignisse in einer nicht endenden Assoziationskette in Verbindung gebracht, wobei es letztlich um eine Verkettung von Eigennamen geht. Gleichzeitig besteht der geheime künstlerische Verdacht, dass diese Zeichenketten irgendwann zu Folgerungen über eine konkrete und gegenwärtige Menschheit führen werden.

Bei der Frage der Denkmäler lässt sich meines Erachtens nicht die Frage der Sprache vernachlässigen, denn sowohl Monumente als auch Dokumente – letztlich verwandte Ideen – kommen nicht umhin, literarische Dimensionen anzunehmen. Da das Material des Gedächtnisses ungreifbar, vergänglich und metaphorisch ist, wird es notwendig, auch die Literatur und die Poesie – im Gegensatz zu Sartres Auffassung – als Szenen des Gedenkens mit Denkmalcharakter zu begreifen. Sie sind allerdings Denkmäler im Modus des Übersetzers, der zwischen den Ruinen der Vergangenheit, der Stimme des Dichters und den Bildern der Künstler agiert. Definieren wir ein Denkmal als eine seltsame Kombination nachhaltiger Zeichen der Natur, Zeichen der künstlerischen Schöpfung und Zeichen der Erinnerung, dann ist etwa die Literatur auf Jiddisch, einer Sprache, die auch in Argentinien eine hochwertige Literatur hervorgebracht hat, ein Denkmal für das 20. Jahrhundert. Auch die literarischen Traditionen sollten meines Erachtens bei der Konzeption eines Denkmals berücksichtigt werden, denn das Denkmal ist in der Sprache aufgehoben, es teilt das Verharrungsvermögen der Sprache und die Lebendigkeit und auch die Art und Weise, in der die Sprache mit ihrem eigenen Vergessen umgeht.

Eine Gedenkkunst der urbanen Intervention sollte sich also nicht nur im Sinne der Pädagogik ausrichten, sondern Zeichen einführen, die die Sakralität jeder Existenz offenbaren. Da das Sakrale in den Großstädten kaum toleriert wird, sollte dies auf eine stille, schweigsame Art geschehen. Die Kunst des

Gedenkens muss sich deswegen auch des Mysteriums der Vergangenheit annehmen. Wie die Literatur u. a. Prousts aufgezeigt hat, entzieht sich das Vergangene immer wieder, doch es lässt sich dank der Sinne heraufbeschwören. Antidenkmäler, die die Zeit zerstören, um nach der verlorenen Zeit zu suchen, sollten Formen der lyrischen Opposition sein, die das offizielle Gedenken reflektieren. Ich denke dabei an die großartigen Arbeiten Horst Hoheisels, der in Deutschland sehr bekannt ist, in Argentinien jedoch weniger, denn sie stecken das Feld dieser Diskussion ab. Dem offiziellen Gedenken fehlt der Sinn für die flüchtige Zeit. Es gebührt ihm trotzdem kritischer Respekt für seine unbeweglichen Rituale, wenn sie aus einem figurativen, demokratischen Ansatz stammen, und für seinen Anspruch, uns mit der Natur auf Augenhöhe zu bringen. Es gilt, die Geschichte weiterzuschreiben und gleichzeitig die verhassten Symbole zu verurteilen, die durch das offizielle Gedenken auch gewissermaßen fortbestehen dürfen.

Eigentlich sollten alle unsere Texte zu diesen Fragen Antidenkmäler einer verlorenen Vernunft sein, denn die Last der Geschichte ist das größte Paradoxon. Das Grauen ist jedoch kein Begriff. Wie der *horror* Elliots, Conrads oder Borges' handelt es sich um einen Namen ohne Namen, um ein Wort, das zugleich eigen und fremd ist. Wenn wir als einfache akademische Zeugen das Grauen benennen wollen, befrieden wir fälschlicherweise unser Leben, aber dabei wird verhindert, dass wir die Angst der Sprache wahrnehmen. Ohne Angst gibt es kein Schweigen und ohne Schweigen keine Kunst, die ja immer eine Stimme des Kommenden ist. Und so neige auch ich dazu, in der Diskussion um Kunst und Gedenken am Begriff des Grauens festzuhalten, aber als eine Kategorie des Schweigens in unserem Bewusstsein.